

Кристина Танис

Трофейное кино в Советском Союзе: специфика культурного трансфера

Знаменитая высокая оценка Йозефом Геббельсом фильма «Броненосец Потемкин»¹ (Сергей Эйзенштейн, 1925) в истории имеет свою рифму. После войны советский режиссер Александр Птушко на заседании по вопросам кино вспомнит о «Нибелунгах» (Фриц Ланг, 1924):

Сейчас я закончил фильм, цветной фильм «Каменный цветок». Мне хотелось эти традиции продолжить, я выдвинул тему «Илья Муромец». Мне хотелось по моим возможностям хорошо и широко применить цвета и сделать эпическую вещь, национально-русскую вещь. Мы имели германский фильм «Нибелунги», о нем до сих пор говорят, как об интересном, фантастическом фильме. Мы имеем достаточно постановок в национальных республиках, но нашего русского эпоса у нас нет, поэтому мне хотелось сделать такой фильм².

Помимо декларируемой апелляции к немецкому кино-эпосу в связи с национальным русским фильмом, в приведенном высказывании стоит обратить внимание еще на два момента: во-первых, фильм «Каменный цветок» был снят на немецкую пленку Agfacolor, которая в числе трофейного оборудования после войны оказалась в СССР [«Илья Муромец» (Птушко, 1956) будет снят на нее же]; а во-вторых, само построение предложений «Мы имели германский фильм «Нибелунги»; Мы имеем достаточно постановок в национальных республиках», где и немецкие «Нибелунги» и национальные постановки составляют грамматически эквивалентные части одной фразы, вроде бы и является случайной оговоркой, но оговоркой в контексте нашего исследования очень показательной.

Сходства и параллели между культурами двух стран не раз становились объектами компаративных и сопоставительных анализов³, в том числе и в области кино.

¹ «Это чудесный фильм. С кинематографической точки зрения он бесподобен. *...* Тот, кто не твёрд в своих убеждениях, после его просмотра, пожалуй, даже мог бы стать большевиком. Это ещё раз доказывает, что в шедевр может быть успешно заложена некая тенденция. Даже самые плохие идеи могут пропагандироваться художественными средствами». *Albrecht G. Film im Dritten Reich*. Karlsruhe, 1979. S. 26–31.

² Стенограмма заседания по вопросам кино. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ). Ф. 17. Оп. 125. Д. 378. Л. 90.

³ См., напр., исследования Майи Туровской, где она сравнивает советские и немецкие журналы 1930-х гг.: *Туровская М. Легко на сердце – Kraft durch Freude: «Огонек» и BIZ // Ty-*

В 1989 г., в рамках Международного Московского кинофестиваля историк кино и культуролог Майя Туровская представила ретроспективу «Кино тоталитарной эпохи. 1933–1945». В рамках ретроспективы Туровская сопоставила некоторые советские и немецкие кинофильмы, созданные с 1933-го по 1945 г. с точки зрения их структуры, функций и идеологических предпосылок, тем самым пытаясь обозначить феномен «кино тоталитарной эпохи». Нarrатив ретроспективы строился вокруг таких общих сюжетов для кинематографии двух стран, как миф вождя, героя, юной жертвы, коллективности, врага и вокруг националистического мифа. Мы не будем подробно останавливаться на ретроспективе, отошли лишь интересующихся к статье Майи Туровской⁴. Однако нас интересует тот факт, что в рамках ретроспективы в качестве исключения Туровская показала немецкий фильм «Дядюшка Крюгер» (Ганс Штайхоф, 1941) в русском дубляже. Попавший в Советский Союз в 1945 г. в составе трофейного фонда, «Дядюшка Крюгер» с некоторыми купюрами прокатывался в СССР с 1948-го по 1955 г. в качестве трофейного фильма под названием «Трансвааль в огне»⁵. Как вспоминает сама Майя Иосифовна, данная практика на кинофестивалях является не принятой и «выглядит моветоном <...> но мне в конце концов дали такое разрешение, и наш немецкий куратор Клаус Эдер воскликнул: «Я поражен! ‘Трансвааль в огне’ воспринимаешь как нормальный советский фильм»»⁶.

Собственно уже то, что большевики дали немецкому фильму название русской народной песни «Трансвааль, Трансвааль, страна моя, ты вся горишь в огне», появившейся в России еще в начале XX века после англо-бурской войны и вернувшейся в культурный обиход во время Второй мировой войны, свидетельствует о том, с какой легкостью советская культура готова была принять и впитать в себя немецкое кино. Что, собственно, и произошло, ведь трофейные фильмы из небольшого эпизода истории советского кинопроката превратились в целый культурный феномен эпохи. Именно этот очень успешный перенос и интересует меня как исследователя.

Цель настоящего текста заключается в том, чтобы рассмотреть специфику этого культурного трансфера и выявить, с одной стороны, лакуны, которые трофейные фильмы заполняли или которые, как подразумевалось, они могут заполнить; а с дру-

ровская М. Зубы дракона: Мои 30-е годы. М., 2015. С. 237–292; или советские и немецкие анекдоты: Туровская М. Ахиллес и черепаха. Политический анекдот тоталитарной эпохи // Там же. С. 293–351. Также см. одно из первых корпоративных исследований кинематографов двух стран с точки зрения их пропагандистских функций: Taylor R. Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany. London; New York, 1979.

⁴ Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Туровская М. Зубы дракона. С. 163–199.

⁵ Согласно прокатному удостоверению № 965/48 фильм был выпущен 28 окт. 1948 г. для всякой аудитории до 31 дек. 1951 г. Далее срок фильма был продлен до 31 дек. 1955 г. См.: Каталог звуковых фильмов, выпущенных на советский экран 1927–1955 гг. [б.и., б.г.]. Каталог хранится в Госфильмофонде, его англоязычная версия опубликована Ричардом Тейлором: Catalogue of Foreign Sound Films Released on the Soviet Screen, 1927–1954. USSR Ministry of Culture State Film Archive: Department for the Scientific Processing of the Foreign Film Archive. Ministerstvo kul'tury SSSR // Studies in Russian and Soviet Cinema. 2016. Vol. 10. No. 2. P. 123–198. Здесь и далее все данные относительно кинопроката трофейных фильмов основываются на этом каталоге.

⁶ Туровская М. Операция «Трофейный фильм» // Туровская М. Зубы дракона. С. 205.

гой стороны, определить, каким образом происходила трансформация культурного продукта, какие дополнительные смыслы и корректизы в него вносила советская действительность.

Для того, чтобы достичь поставленной цели, мне придется сопоставлять две модели, проводя параллели на макро- (кино-системы) и микро- (единица фильма) уровнях в социальном, культурном и идеологическом контекстах. Однако, важно уточнить, что компаративный анализ в данном случае кажется нам не совсем уместным, поскольку, во-первых, заключает в себе изначально напрашивающийся вывод об эквивалентности двух режимов, а во-вторых, исключает наличие иных акторов, а в данном случае они имели место быть. Именно поэтому, на наш взгляд, гораздо корректнее прибегнуть к методологическому аппарату культурного трансфера, со свойственными ему компаративными импликациями, теорией билатерального процесса, наличия «третьего» фактора и т. д.

И, наконец, мне хотелось бы сделать последнюю оговорку – в настоящем тексте под трофеинм кино мы рассматриваем только его немецкую часть. Безусловно, феномен «трофейное кино» включал в себя фильмы не только немецкого производства, но европейские и американские. Однако количество европейских фильмов так мало, что выделять их в отдельную группу мы не видим смысла⁷. В то время как выпуск американских «трофейных» лент должен рассматриваться в более широком контексте авторского права и международных отношений между США и СССР и требует отдельного подробного исследования.

Немецкое кино в эпоху Третьего Рейха: золотой век киностудии УФА

Как известно, модель кинематографа Третьего Рейха была построена таким образом, что в кино-репертуаре преобладали развлекательные фильмы. Процент пропагандистских лент в разные годы варьировался в пределах первой десятки, но никогда не превышал 25 % от общей доли кинопроката. Остальные 75 %, а иногда и более, в прокатной сетке занимали фильмы развлекательных жанров – комедии, мелодрамы, приключенческие картины. Эта ориентация немецкого кинематографа на развлекательную кинопродукцию была проговорена в 1933 г. Геббельсом в его первой программной речи перед кинематографистами в отеле «Кайзерхоф»⁸. Во время выступления министр пропаганды подчеркнул особую важность «создания маленьких развлечений». Позднее, в 1940 г. на одном из заседаний имперской палаты кинематографии Геббельс отметил, что развлекательное кино следует всерьез рассматривать, как «ценный инструмент руководства народом во время войны»⁹.

⁷ Мы насчитали 5 английских картин, 6 итальянских фильмов и 4 французских. Также в числе трофеиных фильмов были показаны 3 австрийские ленты, но их мы рассматриваем в контексте кинематографа, созданного в эпоху Третьего Рейха.

⁸ См. полный текст речи Й. Геббельса: *Albrecht G. Film im Dritten Reich. S. 26–31.*

⁹ Цит. по: Unterhaltung und Ideologie im NS-Film. URL: <http://www.filmportal.de/thema/unterhaltung-und-ideologie-im-ns-film>

С тех пор развлекательное кино нацистской Германии, исторически маркированное Геббельсом как «способ манипуляции массами», если и становилось объектом исследования ученых, то в контексте его латентных пропагандистских функций, эскапизма и утопического иллюзионизма. Первые исследования принадлежат Зигфриду Кракауэру, который еще в 1942 г. в книге *«Propaganda and the Nazi War Film»* написал, что «все нацистские фильмы в большей или меньшей степени были пропагандистскими – даже просто развлекательные картины, которые кажутся далекими от политики»¹⁰. Позднее Герд Альбрехт продолжил этот тезис, заметив, что существовали манифестационно-пропагандистские фильмы и латентно-ориентированные, причем в последних скрытая пропаганда могла передаваться путем изображения серьезного, смешного или при помощи приключенческого жанра¹¹. Исследуя кинопропаганду в нацистской Германии, Ричард Тейлор писал, что развлекательные фильмы были нацелены «убаюкивать аудиторию для того, чтобы манипулировать ее мнениями для политических нужд»¹². В том или ином виде, подобный фокус анализа, ориентированный на изображение и передачу нацистской идеологии посредством кино, довольно долго преобладал в историографии кинематографа Третьего Рейха¹³.

Однако с 1980–1990-х появилось новое поколение историков, которые сместили акцент с пропагандистских и идеологических функций на фильм как исторический источник и объект культурного анализа¹⁴. И выяснилось, что далеко не все немецкие картины были заражены национал-социалистическим «ядом», как иронически отметил Клаус Краймайер¹⁵. В действительности многие жанровые фильмы не обнаруживали ни узнаваемого кинематографического стиля, ни актуальной идеологической повестки дня. Более того, иногда даже находились расхождения между доктринальной нацистской идеологией и транслируемым сообщением посредством кино¹⁶.

¹⁰ Kracauer S. *Propaganda and the Nazi War Film*. New York, 1942.

¹¹ Albrecht G. *Film im Dritten Reich*. S. 105.

¹² Taylor R. *Film Propaganda*. P. 231.

¹³ Wollenberg H. *Fifty Years of German Film*. London, 1948; Albrecht G. *Nationalsozialistische Filmpolitik*. Stuttgart, 1969; Hull D. *Film in the Third Reich: A Study of the German Cinema, 1933–1945*. Berkeley, 1969; Taylor R. *Film Propaganda*; Welch D. *Propaganda and the German Cinema, 1933–1945*. New York, 1983.

¹⁴ Schulte-Sasse L. *Entertaining the Third Reich: Illusions of Wholeness in Nazi Cinema*. Durham; London, 1996; Rentschler E. *The Ministry of Illusion: Nazi Cinema and Its Afterlife*. Cambridge, 1996; O'Brien M.-E. *Nazi Cinema as Enchantment: The Politics of Entertainment in the Third Reich*. Rochester, 2004; Hake S. *Popular Cinema of the Third Reich*. Austin, 2001; Ascheid A. *Hitler's Heroines: Stardom and Womanhood in Nazi Cinema*. Philadelphia, 2003.

¹⁵ Kreimeier K. *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. München, 1992. S. 331.

¹⁶ См., напр., исследование Ascheid A. *Hitler's Heroines*, где автор доказывает, что Сара Леандер или Кристина Зедербаум, напр., занимали довольно неоднозначную позицию в общей культурной системе. С одной стороны, они были самыми популярными женщинами в стране и, благодаря своей известности, выполняли модельную функцию. С другой стороны, их кинематографические образы были противоположны нацистскому идеалу женщины, которая должна была служить семье и государству. Несмотря на то, что женщины в нацистской Германии были очень ограничены в своих правах, кинематографические дивы много раз становились частью феминистского дискурса.

Фильмам удавалось проецировать широкий спектр настроений и менталитетов, а кинорежиссеры уделяли равное внимание последним тенденциям популярной культуры, классическим литературным и музыкальным канонам, европейским традициям и голливудским драматургическим моделям¹⁷.

В связи с вопиющей всеядностью и гетерогенностью популярного кинематографа Третьего Рейха Петрис Петро сравнил их с Голливудом:¹⁸ «Был ли нацистский кинематограф просто версией классического голливудского кино?» И если это так, то «в какой степени популярность нацистского фильма продвигала отличительно национальные предпочтения и шаблоны?»¹⁹ Согласно Петро, развлекательные фильмы эпохи Третьего Рейха могут быть описаны как упрощенные производные голливудского оригинала, а именно – без тщательно прописанных сценариев, квалифицированных режиссеров, продуманного дизайна, гlamурных звезд и щедрых бюджетов.

Подчеркнем, что эти два подхода к изучению нацистского кино не противоречат друг другу. В том смысле, что нацистские власти, конечно, стремились использовать кинематограф для явной или скрытой пропаганды, но амбивалентность, эклектичность и внутренняя противоречивость развлекательных фильмов были отмечены впервые. Все это стоит учитывать, рассматривая немецкие фильмы уже в советском контексте.

Трофейные фильмы в СССР: презентация и восприятие

Первый трофейный фильм «Девушка моей мечты» (Георг Якоби, 1944) выходит в СССР в 1946 г., и поскольку имеет колossalный успех у публики²⁰, то в последующее десятилетие советские власти выпускают еще около пятидесяти картин, созданных в эпоху Третьего Рейха. При этом важно отметить, что, прокатывая фильм из коммерческих соображений, власть отмечает отсутствие идеологических маркеров. «В связи с тем, что картина “Девушка моей мечты” дает государству большой доход и в идеино-политическом отношении является нейтральной, – пишет министр кинематографии Иван Большаков Андрею Жданову, – Министерство кинематографии считает целесообразным дальнейшую демонстрацию картины на экранах Советского Союза»²¹. Если мы посмотрим как на обоснования для выпуска последующих тро-

¹⁷ Подробнее см. исследование *Hake S. Popular Cinema of the Third Reich*.

¹⁸ О немецкой кинополитике внутри Европы и за ее пределами см.: *Cinema and the Swastika: The International Expansion of Third Reich Cinema* / D. Welch, R. Vande Winkel (eds.). New York u. a., 2011.

¹⁹ См. *Petro P. Nazi Cinema at the Intersection of the Classical and the Popular // New German Critique*. 1998. No. 74. P. 43.

²⁰ См.: *Туровская М. Кинопроцесс: 1917–1985. Предисловие // Киноведческие записки*. 2010. № 94/95. С. 70–89.

²¹ *Летопись советского кино, 1946–1965 / А.С. Дерябин и др. (отв. ред.)*. М., 2010. С. 47.

фейных фильмов в прокат²², так и на их жанровую выборку²³, то увидим, что власти отбирали то, что отсутствовало в эти годы в советском кинематографе и вместе с тем имело большой спрос у зрителя, а именно – развлекательное жанровое кино.

При этом в условиях начавшейся политики «малокартины» подразумевалось, что нишу пропагандистского кинематографа займут советские кинофильмы, качество и идеологический заряд которых наращивали «за счет уменьшения их количества и путем привлечения к постановке фильмов лучших режиссерских и актерских сил»²⁴, а трофейные ленты при этом будут пополнять кассу, обеспечивая зрителя развлекательной кинопродукцией. Однако сложившаяся таким образом в СССР система кинопроката и кинопроизводства парадоксальным образом отсылает нас к модели, актуальной для Третьего Рейха, с ее ориентацией на зрительский кинематограф и государственным регулированием процентного соотношения 25 к 75 пропагандистского и развлекательного кино²⁵. Создается ощущение, что вместе с массовым переносом артефактов произошел и перенос самого концепта.

В 1949 г., в пик феномена трофейного кино начальник Главкинопроката Лев Ва- силевский на совещании руководящих работников периферии по выполнению плана кинообслуживания прямо проговаривает, что соотношение советских и трофейных фильмов – 1 к 3, то есть 25 к 75 %:

Пару слов хочу сказать о том, как нужно будет работать с заграничными фильмами. Для всех вас понятно, что выпуск большого количества заграничных фильмов преследует цель максимального дохода от их проката. Такое соотношение, когда, предположим, в месяц вы имеете 2 советских фильма и 5–6 заграничных фильмов, требует в части проведения правильной репертуарной политики большой вдумчивости от работников кинофикации и проката на местах²⁶.

Важно уточнить, в настоящем тексте мы не утверждаем, что этот трансфер модели кино советские власти осуществили осознанно, мы скорее склоняемся к тому, что сама эксплуатация немецких лент обусловила возрождение той системы, в услови-

²² Напр., обоснованием для выпуска немецкого фильма «Песнь для тебя» (Джо Май, 1933) является то, что «в фильме много музыки и пения», или про фильм «Фанни Эльслер» (Пауль Мартин, 1937) отмечается, что «в фильме много балетных номеров и хорошей музыки» и т.д. См.: Список заграничных кинофильмов для выпуска на закрытый и широкий экран от 27 авг. 1948 г. // Кремлевский кинотеатр, 1928–1953 / К.М. Андерсон и др. (сост.). М., 2005. С. 801–802.

²³ Напр., 6 фильмов антибританской направленности, 2 документальных фильма, 4 приключенческих, 7 биографических, 2 драмы, 2 экранизации, 3 исторических фильма, 1 вестерн и 17 мюзиклов.

²⁴ Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О плане производства художественных, документальных и видовых кинофильмов на 1948 г.» от 14 июня 1948 г. / Власть и художественная интелигенция: Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б) – ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике 1917–1953 гг. / А. Артизов, О. Наумов (сост.). М., 2002. С. 636.

²⁵ Автор выражает благодарность А.Б. Бломбауму за это наблюдение.

²⁶ Стенограмма совещания руководящих работников периферии по выполнению плана кинообслуживания в 1949 г., 12 янв. 1949 г. Российский государственный архив литературы и искусства (далее: РГАЛИ). Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 11.

ях которой они были созданы. Однако в советском кинопрокате «нейтрально» кино, как называл его Большаков, подверглось дополнительной идеологизации. Иными словами, ориентируясь на зрительские потребности, Министерство кинематографии под менторством Агитпропа тем не менее пыталось, насколько это возможно, дополнительно идеологизировать выпущенную кинопродукцию. Монтаж, дубляж (или субтитрирование) и вступительный титр в качестве идеологической рамки – таковы были способ вписать иностранную продукцию в советский контекст.

Вообще жанровое разнообразие немецкого кино, как и его эклектичность и гетерогенность, позволяли советским властям вычленять из общей массы продукт революционный именно советским реалиям. Например, картины антибританской и антиамериканской направленности в условиях начинаящейся Холодной войны буквально получили вторую жизнь. По этому поводу немецкая газета «Зи», издаваемая британским сектором Берлина, иронически заметила, что исполнитель главной роли фильма «Дядюшка Крюгер» Эмиль Яннингс может не бежать в Южную Америку, поскольку титул «Заслуженный артист Советского Союза» почти такой же красивый как и «Государственный артист»²⁷. При этом важно понимать, что зрелищность в данном случае не противоречит идеологической ориентации фильма. То есть тот же «Дядюшка Крюгер», отмеченный в сопровождающих документах как фильм антибританской направленности, при этом имеет множество трюковых сцен и драматургию, свою-ственную приключенческому жанру. То же самое можно сказать и о фильме «Мария Стюарт» (в советском прокате «Дорога на эшафот») – мелодраме с Царой Леандр в главной роли, где исторический сюжет подспудно служит антибританской риторике фильма. Так или иначе, но антибританских фильмов было всего шесть, и все-таки большую часть составляло именно развлекательное кино – мюзиклы, байопики, приключенческие фильмы.

После отбора происходила так называемая «идеологическая начинка» фильмов при помощи монтажа и дубляжа (субтитрирования). Как правило, исключались сцены, противоречащие доктринальной идеологии, а именно – религиозного или мистического характера, эротического содержания²⁸ и с националистическим уклоном²⁹. Далее путем дубляжа или субтитрирования происходила дополнительная редактура фильма, в ходе которой неугодные советской идеологии фразы не переводились вообще. И, наконец, перед выпуском картины в прокат в начало включали вступительный титр, который задавал модус просмотра.

²⁷ См. перевод статьи «Упрощенный метод». 5 июня 1949 г. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 212а. Л. 12.

²⁸ Самым известным примером является вырезанная впоследствии сцена, в которой Марика Рекк купалась в бочке, наполненной мыльной пеной в фильме «Девушка моей мечты». Поначалу фильм пустили без купюр, но поскольку эта сцена вызывала бурную реакцию, ее впоследствии копировали.

²⁹ Напр., из фильма «Последний раунд», согласно объяснительной записке, «изъята тема воспитания немецкого нацистского боксера». Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга (ЦГАЛИ СПб). Ф. 257. Оп. 19. Д. 416. Л. 62. А русский эмигрант Гриша Шувалов после дубляжа становился итальянцем Розелли, главарем гангстерской банды.

Например, вступительный титр к фильму «Призвание поэта» (Герберт Майш, 1940) о Фридрихе Шиллере объяснял, что поэт «испытал на себе всю тяжесть деспотизма и тирании герцога и его двора, бессмысленную тупость прусской военной муштры, видел страдания своего народа» и оттого написал «Разбойников»³⁰, благодаря чему фильм приобретал дополнительные политические и идеологические коннотации. То есть титр расшифровывал содержание картины в необходимом идеологическом ключе. Таким образом, даже развлекательная продукция, которая по утверждению властей была нейтральной, после введения титра приобретала дополнительное идеологическое измерение, объясняя зрителю, каким образом необходимо было воспринимать тот или иной фильм.

Пример с титром является очень показательным с точки зрения понимания того, каким образом советский и немецкий режимы работали с пропагандой в кино. Если немецкий кинематограф следует голливудской модели кинопропаганды, основанной на том, что идеология, будучи введенной подспудно, должна иметь неявный, скрытый характер³¹, то советские власти главное идеологическое сообщение, во-первых, очень подробно разъясняют, а во-вторых – выводят в самое начало фильма³².

Однако если мы посмотрим на то, как были восприняты эти фильмы советской публикой, то обнаружим, что в случае с трофеиным кино ни немецкое, ни советское сообщение в большинстве своем получателя не достигало.

Восприятие вне идеологий двух режимов – самый распространенный тип реакции. Во многом это связано с тем, как мы уже неоднократно упоминали, что фильмы были по большей части развлекательные. Тщательно отобранные, некоторые немецкие фильмы если и могли нести некоторый скрытый пропагандистский потенциал, то в условиях имеющегося у зрителя послевоенного опыта их идеологическое сообщение в новых реалиях либо стиралось вовсе³³, либо воспринималось в негативном ключе. В этом смысле показательным примером является отзыв артистки Инны Ма-

³⁰ «Фридрих Шиллер» (Герберт Майш, 1940). Госфильмофонд РФ. Прокат в СССР под названием «Призвание поэта»: 10 апр. 1939 г. – 01 янв. 1955 г.

³¹ Относительно Голливуда, в качестве наиболее яркого примера, разъясняющего публике роль Америки во Второй мировой войне, можно привести фильм «Касабланка» (Майкл Кёртис, 1942). «Касабланку» едва ли можно заподозрить в том, что фильм был создан под руководством Управления военной информации. См. на эту тему: *Bennett M.T. One World, Big Screen: Hollywood, the Allies, and World War II*. Chapel Hill, 2012.

³² На тему советской пропаганды в ранние послевоенные годы см., напр.: *Pechatnov V. Exercise in Frustration: Soviet Foreign Propaganda in the Early Cold War, 1945–47* // *Cold War History*. 2001. Vol. 1. No 2. P. 1–27. Относительно кинематографа см. статью: *Pozner V. Les limites de la propagande soviétique dans l'après-guerre // Une histoire mondiale des cinémas de propagande* / J. Bertin-Maghit (ed.). Paris, 2008. P. 1276–1321.

³³ Как, напр., жанр байопика. В нацистской Германии многочисленные фильмы о гениальных немецких художниках и музыкантах были направлены на пропаганду немецкого национализма. Выпускавшиеся в советский прокат, власти часто отмечали их познавательный характер, что, на наш взгляд, имело место быть, поскольку население страны в послевоенные годы еще оставалось малограмотным. О борьбе с неграмотностью см., напр.: *Фильцер Д. Советские рабочие и поздний сталинизм: рабочий класс и восстановление сталинской системы после окончания Второй мировой войны*. М., 2011.

каровой, которая, посмотрев наименее идеологизированные фильмы из всей кинопродукции – фильмы антибританской направленности, с одной стороны, акцентирует внимание на их зрелищных составляющих, а с другой стороны, если и упоминает антибританский посыл, то в контексте послевоенного опыта:

Вчера смотрела «Дорогу на эшафот» («Мария Стюарт»). Снимать за границей умеют, одно могу сказать. Лица, как вылепленные. Сняты эффектно³⁴.

Я посмотрела за последние дни «Грезы» о Шуберте, о Суэцком канале, забыла название, «Трансвааль в огне». В последнем потрясающе сняты трюковые падения с мчащихся лошадей. Поучительно – там немцы уличают англичан в жестокости по отношению к бурам. А сами?³⁵

Что касается введенных маркеров советской идеологии, будь то вступительный титр, монтаж или дубляж (субтитры), то, на наш взгляд, в силу явно пропагандистского характера они создавали зазор между репрезентацией властью феномена и его восприятием советским зрителем. Так, например, после просмотра фильма «Жизнь Рембрандта» (Ганс Штайнхоф, 1942), вступительный титр к которому предлагал трактовать картину как конфликт гения и буржуазного общества³⁶, писатель Михаил Пришвин записал в дневнике, что «тема фильма «Поэт (художник) и чернь»³⁷, то есть народ, а не буржуазное общество. В некоторых случаях зритель считывал не только несовпадение содержания и идеологической рамки, но даже купюры, произведенные советской властью.

Так, учитель музыкальной школы и композитор Владимир Швец, который смотрел большое количество музыкальных фильмов, довольно часто отмечал наличие купюр. 13 июля 1948 г. он написал в своем дневнике:

Смотрели потом немецкий фильм «Флория Тоска». Оформлен отрывками музыки Пуччини. Оставляет хорошее впечатление, хотя купюры многое испортили³⁸.

И далее, запись от 18 августа 1955 г.:

Вечером смотрел немецкий фильм «Мадам Икс» – семейную драму, которая пользуется большим успехом у одесситов. Постановка довольно тщательная и продуманная, но

³⁴ Макарова И. Благодарение. М., 1998. С. 128.

³⁵ Там же. С. 130.

³⁶ «Суровый реализм этого гениального мастера был не понят и недооценен его современниками. Творческая непримиримость Рембрандта привела его к конфликту с буржуазной средой. Многочисленные завистники и враги разорили художника и довели его до полной нищеты. Но ни горе, ни травля не сломили Рембрандта. Неутомимо и вдохновенно трудясь до последнего дня своей жизни, он создал великие произведения живописного искусства». «Рембрандт» (Ганс Штайнхоф, 1942). Госфильмофонд РФ. Прокат в СССР под названием «Жизнь Рембрандта»: 19 дек. 1948 г. – 31 дек. 1955 г.

³⁷ Пришвин М. Дневники: 1948–1949. М., 2014. С. 372.

³⁸ Смирнов В. Реквием XX века: в 5-ти ч. Ч. 2. Одесса, 2013. С. 665.

купюры – тоже на каждом шагу. Перевод текста почти совершенно не соответствует первоисточнику, который приводится по-немецки³⁹.

Рабочий пермского авиамоторного завода Александр Дмитриев после просмотра фильма «Девушка моей мечты» вообще отмечает в дневнике, что эта картина показывает жизнь реалистичнее, нежели советская:

Вчера мы с Зиной посмотрели [фильм] «Девушка моей мечты». Очень замечательно картина оформлена. Краски подобраны замечательно. Немного наивное содержание, но зато правдиво показана жизнь. В ней уже не скрывается, что народ сидит на норме. Не как в наших кинокартинах, где показано, что у нас жизнь хороша, несмотря что такое тяжелое время. Я таких картин еще не видел, за исключением, правда, стереокино, которое еще ничем не превзойдено. В общем, я остался очень доволен картиной⁴⁰.

В настоящем тексте у нас нет задачи рассмотреть всю рецепцию трофейного кино, скорее обозначить один из существовавших типов, важный в контексте авторитарных практик по адаптации иностранных фильмов для советского экрана.

Подводя итоги настоящей статьи, мы хотели бы отметить причины, по которым стал возможным этот кинематографический перенос. Во-первых, в Советском Союзе, с самого начала его основания существовала так называемая «вилка» идеологического и развлекательного кино. Впервые это разделение было обозначено еще Владимиром Лениным 17 января 1922 г. в «Директивах по киноделу», где он сформулировал принцип, получивший название «ленинская пропорция». В соответствии с Директивами каждый киносеанс должен был включать в себя как «картины специально пропагандистского содержания», так и «веселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции)»⁴¹. В 1930-е, несмотря на то, что отношения между идеологией и кассой были решены в сторону идеологии, концепт популярного или массового кино, советского аналога Голливуда, в том или ином виде присутствовал в кинематографическом поле. Главным идеологом массового кино становится начальник кинематографии Борис Шумяцкий, в 1935 г. выпустивший книгу «Кинематография миллионов»⁴². Шумяцкий также известен своей знаменитой идеей переноса советской кинематографии на юг для строительства «Киногорода» в Крыму, способного составить конкуренцию американской фабрике грез.

Во-вторых, власть уже имела подобный опыт адаптации иностранных фильмов для советских кинотеатров в 1920-е. Тогда разрыв между идеологией и кассой пытались устраниить путем перемонтажа, который в эпоху немого кино часто был радикальным⁴³. Кинопродукция Третьего Рейха, с ее следованием классическому голли-

³⁹ Там же. С. 872.

⁴⁰ Дмитриев А. Дневник. 11 марта 1947 г. URL: <http://prozhit.org/person/418>

⁴¹ Ленин В.И. Полн. собр. соч. Т. 44. М., 1970. С. 360.

⁴² Шумяцкий Б. Кинематография миллионов. М., 1935.

⁴³ «Как известно, в годы Гражданской войны иностранные фильмы в Советскую Россию не поступали, а собственное кинопроизводство сводилось к хронике и агитфильмам. Коммер-

вудскому кино с одной стороны⁴⁴, и европейским шаблонам с другой, в силу своей синкетичности, иногда аполитичности и гетерогенности оставляла большое поле для маневров, которым и пытались воспользоваться советские власти, дополнительно идеологизируя развлекательную кинопродукцию путем монтажа, дубляжа и введения титра с четкими указаниями по восприятию фильма. Иными словами, после войны «ножницы идеологии и коммерции»⁴⁵ в очередной раз разомкнулись, разведя по разные стороны советское и трофейное кино, и сомкнуть их путем цензурных практик оказалось невозможным.

Исследование осуществлено в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2020 году.

ческая кинопромышленность восстановилась только с введением новой экономической политики, причем начали не с производства, а с кинопроката. Почему? Чтобы делать фильмы, нужны деньги. Где их брать? С проката. (...) Прокату импортных фильмов в России дана зеленая улица, но с характерной для этого времени оговоркой: в том, что касается хождения идей, улица должна оставаться красной. Деньги деньгами, но власть у нас все-таки советская». См.: Цивьян Ю. На подступах к карпалистике: Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010. С. 268–269.

⁴⁴ Концепция классического голливудского кино впервые была введена Д. Бордуэллом. См.: *Bordwell D., Staiger J., Thompson K. The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. London, 1988.

⁴⁵ По выражению Адриана Пиотровского. См.: *Пиотровский А.* Об «идеологии» и «коммерции» // Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы / Н. Горницкая (сост.). Ленинград, 1968. С. 241–243.